

Films - histoire - société : quelques publications récentes et quelques réflexions de circonstance

Autor(en): **Pithon, Rémy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **36 (1986)**

Heft 1

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-80960>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FORSCHUNGSBERICHTE BULLETINS CRITIQUES

FILMS - HISTOIRE - SOCIÉTÉ: QUELQUES PUBLICATIONS RÉCENTES ET QUELQUES RÉFLEXIONS DE CIRCONSTANCE

Par RÉMY PITHON

Il y a un peu plus de dix ans, nous écrivions, dans un article publié par cette revue et destiné à attirer l'attention sur la problématique cinéma/histoire, alors peu prise en considération dans les milieux d'historiens: «Le cinéma (...) est aussi devenu un instrument de propagande électorale, un moyen de pression sur l'opinion, un témoin des goûts, des idéologies et des combats partisans, un reflet des stéréotypes et, pour tout dire, un document socio-politique et socio-économique de premier ordre. Aussi l'historien aura-t-il intérêt à se tenir au courant de certaines publications qui relèvent à la fois des sciences sociales et de l'histoire du cinéma.»¹ Les choses ont évolué très rapidement depuis lors, un peu partout en Europe et hors d'Europe, sauf en Suisse - nous y reviendrons. Les publications se sont multipliées, surtout au début des années 80, à un rythme tel qu'il n'a pas été possible d'en rendre compte ici. Il serait sans doute temps de refaire le point, et de republier un guide bibliographique sélectif: celui que nous avons proposé en 1974 est très largement périmé². Le travail serait d'ailleurs facilité par l'existence de répertoires et de bulletins critiques. Il s'est en effet créé, depuis quelques années, diverses institutions qui en éditent régulièrement, jouant ainsi un rôle fondamental pour la recherche. En ce qui concerne le dépouillement des publications récentes, nous sommes entrés dans l'ère scientifique; pour les connaissances de base et les problèmes méthodologiques, c'est une tout autre affaire.

*

Une tout autre affaire que nous n'allons pas aborder ici. Notre propos, dans le présent article, est beaucoup plus modeste. Nous y avons regroupé quelques livres récents, choisis, parmi beaucoup d'autres, pour l'intérêt assez large qu'ils peuvent présenter aux yeux des historiens; à leur propos, on peut faire un certain nombre de remarques sur les orientations actuelles des travaux sur le cinéma et l'histoire, ainsi que sur les conditions de la recherche et de l'édition.

On sait depuis longtemps que l'étude historique du cinéma en France sous l'Occupation constitue un sujet particulièrement séduisant. Il s'agit en effet d'une production bien délimitée, sur une période courte, et dans un cadre institutionnel connu avec précision. Or nous n'avons, sur le sujet, qu'une sorte de chronique journalistique remontant à 1948 et une étude à prétentions scientifiques, mais menée selon un

1 *Revue suisse d'histoire*, 24, 1974, pp. 26-52 (notre citation à la p. 49).

2 *Ibid.* pp. 52-65.

schéma absurde qui lui ôtait toute utilité³. Le chercheur FRANÇOIS GARÇON a soutenu, en 1981, une thèse de 3^e cycle qui reprend le sujet sur des bases scientifiques, après un dépouillement aussi exhaustif que possible des films (souvent fort difficiles à trouver) et des documents d'archives. Ce travail, extrêmement riche de renseignements et de propositions interprétatives, est resté inédit. Aucun éditeur n'en a voulu, parce qu'en 1981 avait paru le livre de Jacques Siclier sur le cinéma de l'époque de Vichy⁴, qui n'est en fait qu'un survol des films vus à l'époque par l'auteur, alors lycéen, et revus, pour certains, par le critique de cinéma qu'est devenu Jacques Siclier; cet ouvrage, qui témoigne d'une grande naïveté dans son interprétation «historique», est certes très utile par les renseignements filmographiques qu'il contient, mais ne saurait en aucun cas constituer l'étude scientifique que nous attendions. Mais il a, selon les éditeurs, «occupé le terrain». Pas de place donc pour l'ouvrage de François Garçon, qui a dû se résigner à ne publier qu'une partie de ses recherches, dans une collection destinée au grand public, en supprimant tout l'apparat critique et bibliographique, et en étendant la période étudiée (qui commence non plus en 1939, mais en 1936). Il est évident que le livre ainsi publié⁵ ne satisfait plus l'historien, qui voudrait une discussion méthodologique, et des renseignements précis sur toute une série de points présentés comme acquis – et qui le sont parfois en effet, lorsqu'on peut se référer à la thèse dactylographiée. Satisfait-il pour autant le grand public? On peut en douter, dans la mesure où l'auteur porte sur les films des années 1936 à 1944 un regard d'historien, et non de cinéphile ou de chroniqueur.

Après une cinquantaine de pages consacrées aux conditions matérielles et institutionnelles de la vie cinématographique, l'auteur étudie quelques thèmes particulièrement significatifs tels qu'ils apparaissent dans le *corpus* de films de fiction qui constitue sa documentation de base: l'image de l'ouvrier, celle de l'enfant et de son milieu, la vision proposée de la France et de ses valeurs permanentes (on aura reconnu la trilogie «travail, famille, patrie»); puis quelques groupes nationaux: les Anglais, les Allemands, les autres étrangers, et les Juifs, assimilables en l'occurrence à des étrangers, pour des motifs idéologiques notoires. L'analyse fait apparaître des éléments de permanence entre l'avant-guerre et la période de l'Occupation: la rareté et une certaine forme d'idéalisation du prolétariat ouvrier, une vision très conformiste et moralisante de la famille, la glorification de certains «grands Français», etc. Mais il y a aussi des éléments de rupture, en 1939 ou dans les premiers temps du gouvernement Pétain: la natalité importe tout à coup plus que le sacrement du mariage qui, jusqu'alors, la justifiait; le symbole patriotique du drapeau tricolore disparaît des écrans, etc. Constatation plus importante, et inverse de ce qu'une idée préconçue pouvait faire attendre, les films de Vichy sont absolument muets sur le problème juif (nous parlons ici uniquement des œuvres de fiction, car une propagande cinématographique anti-juive a existé dans le documentaire et les actualités);

3 ROGER RÉGENT, *Cinéma de France: de «La fille du puisatier» aux «Enfants du Paradis»*, Paris, éditions Bellefaye, 1948, ouvrage retiré en offset en 1975, de façon d'ailleurs très insatisfaisante sur le plan technique, sous le titre *Cinéma de France sous l'Occupation*, Paris, éditions d'Aujourd'hui, 1975 (collection «Les introuvables»). JEAN-PIERRE BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous Vichy. Les films français de 1940 à 1944*, Paris, La Revue du Cinéma/éditions Albatros, 1980 (collection «Ça/cinéma», 21); nous avons rendu compte de ce dernier ouvrage dans le vol. 31 (1981) de la présente revue, à la p. 259.

4 JACQUES SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1981 (collection «L'histoire en question»).

5 FRANÇOIS GARÇON, *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*. Paris, Les éditions du Cerf, 1984. 235 p., photos, graphiques. (Collection «7^e art», 70).

aucun personnage explicitement juif ou aisément reconnaissable comme tel, entre 1940 et 1944, presque aucun Anglais ni aucun Allemand. Or le cinéma antérieur était moins discret ou moins prudent; l'antisémitisme, larvé et se voulant comique, ou affirmé et inquiétant, ne manquait pas dans les films des années 1936 à 1939. Sous l'Occupation, on évite tout ce qui pourrait se référer à des nationalités alors chargées de connotations ou au judaïsme; et c'est systématique et intentionnel, comme François Garçon le montre en étudiant plusieurs adaptations de romans, dont les personnages juifs ou étrangers ont été gommés ou privés de tout indice permettant de les situer nationalement ou racialement; ainsi le jeune assassin des *Inconnus dans la maison*, qui se prénomme Ephraïm dans le roman de Simenon, est privé de ce prénom dénonciateur dans l'adaptation cinématographique que réalise Henri Decoin en 1941. Le livre contient de nombreuses remarques de ce genre, qui sont très riches d'enseignement.

Il faut cependant s'interroger sur l'interprétation à donner à ces constatations, qui ne constituent d'ailleurs qu'une petite partie d'un ouvrage plein de choses neuves, malgré les limites imposées par les déplorables conditions d'édition. Là où l'auteur voit de l'anglophilie cachée ou un refus délibéré de l'antisémitisme officiel, ne pourrait-on percevoir un simple réflexe de prudence, qui fait éviter d'aborder toute question alors brûlante? Dans ce cinéma frileux, qui montre une France supposée contemporaine, mais dans laquelle les signes visibles de la défaite de 1940 (restrictions, prisonniers, occupation allemande, ligne de démarcation, etc.) sont soigneusement gommés, le refus de montrer des Anglais, des Allemands ou des Juifs n'est peut-être qu'un souci de ne pas «faire de vagues», et il nous semble hasardeux d'y voir une indication d'ordre idéologique. Il faut noter d'ailleurs que, si notre hypothèse est la bonne, elle n'ôte rien à l'intérêt de la démonstration de François Garçon; mais, au lieu de témoigner sur les intentions des réalisateurs de films, cette fuite devant la réalité témoigne sur la vision du monde reçue par des millions de spectateurs; ce qui, à notre point de vue, est d'ailleurs plus intéressant!

Nous devons malheureusement émettre des réserves plus nettes, quoique ponctuelles, sur le travail dont nous rendons compte. La comparaison faite entre le cinéma d'après juin 1940 et celui qui a précédé cette date fatidique souffre d'un grave déséquilibre. L'auteur a analysé, pour sa thèse, tout ce qui était à sa disposition du cinéma de Vichy. En revanche, sa connaissance des œuvres antérieures est certes riche, mais n'atteint pas le même niveau. Ici encore, l'exigence éditoriale de faire commencer l'étude en 1936 au lieu de 1939 ou 1940 nuit à la fiabilité du livre. Certaines pages, écrites – ou réécrites – pour la publication contiennent des erreurs importantes ou des jugements hâtifs. Donnons quelques exemples, qui nous semblent significatifs: *Gueule d'amour* (1937) est attribué à Julien Duvivier au lieu de Jean Grémillon (p. 54), et *Trois de Saint-Cyr* (1938) à Christian-Jaque au lieu de Jean-Paul Paulin (p. 100); le festival de Cannes préparé pour septembre 1939 n'était aucunement «une entreprise œcuménique» (sic! p. 24), mais une entreprise destinée à combattre la domination italo-allemande sur le festival de Venise; voir dans *Gibraltar* (1938) et dans *Ils étaient cinq permissionnaires* (1940) des films à relents anti-anglais est un contresens (pp. 145–148): il s'agit d'œuvres qui visent au contraire à insister sur la nécessité de la collaboration franco-anglaise, comme le montre d'ailleurs clairement l'image des deux drapeaux au même mât (reproduite à la p. 149 et extraite de *Gibraltar*); ce thème est d'ailleurs central dans *Entente cordiale* (1939). Passons sur de nombreuses erreurs mineures (datations, identifications d'acteurs, sens donné à des personnages secondaires ou à des épisodes adventices, etc.), pour insister une fois encore sur la richesse documentaire et la nouveauté de l'analyse.

L'éditeur a tout de même accepté d'imprimer quelques annexes: pièces concernant la censure, tableaux divers, index. En fait, le livre aurait eu sa place dans une collection de travaux d'histoire, et notamment d'histoire des représentations collectives, beaucoup plus que dans la collection «7^e art». Mais les historiens de la France au XX^e siècle sauront – espérons-le – le trouver parmi des publications qui ne constituent pas leur nourriture habituelle, et ne pas se laisser égarer par l'étrange préface due à la plume de Marc Ferro, qui présente comme des découvertes fondamentales de François Garçon certaines choses que tout un chacun sait depuis longtemps⁶, mais néglige des aspects essentiels de ce travail considérable.

Le livre de JEAN A. GILI sur le cinéma fasciste italien⁷ présente des analogies avec celui de François Garçon. D'abord à cause des conditions de sa publication: là aussi, il s'agit d'une partie seulement d'une recherche de beaucoup plus grande envergure, dont on se demande si elle trouvera un éditeur. D'autre part à cause de similitudes historiques: le champ d'étude de Jean A. Gili est également le cinéma produit par des entreprises privées dans un régime à ambitions totalitaires. Mais l'analogie s'arrête là. Le régime mussolinien a accordé au cinéma une attention beaucoup plus importante, et bien sûr durant une période beaucoup plus longue, que le régime de Vichy. L'auteur commence par fournir l'essentiel de ce qu'il faut savoir de la politique industrielle et idéologique qui a été à la base de la production cinématographique durant le *ventennio*⁸. Puis il étudie, par catégories, l'essentiel de cette production – ou du moins ce qu'on en peut connaître, compte tenu des difficultés qu'on rencontre pour accéder aux copies. Est-ce ce que souhaitait le lecteur? Peut-être faut-il répondre négativement si l'on cherche à imaginer les réactions du lecteur cinéophile. Mais le lecteur historien est satisfait, ou du moins alléché; il trouve de nombreux renseignements utiles, et des pistes qu'il aimerait explorer – mais l'apparat scientifique se réduit à deux index, les notes sont squelettiques et il n'y a pas de bibliographie; et il maudit les éditeurs français, décidément peu hardis!

Le cinéma fasciste italien est resté inconnu très longtemps; de livre en livre, on se bornait à le décréter médiocre, et totalement soumis aux contraintes idéologiques du régime, sans jamais vérifier ces affirmations. Depuis quelques années, les chercheurs sont remontés aux sources, et le livre de Jean A. Gili en est un résultat. On constate deux choses: il s'agit d'une production qualitativement sérieuse, et d'autre part les films de pure propagande ou marqués très visiblement par l'idéologie officielle sont très peu nombreux: *Scipione l'Africano* ou *Camicia nera* sont certes significatifs, mais constituent l'exception. Nous sommes, comme pour le cinéma nazi, devant une masse de films de divertissement, qu'on a oubliés, et quelques films

6 Ainsi à propos de la période antérieure à Vichy: «Démonstration irréfutable. Et qui, à partir du film, du cinéma, dépasse le film, le cinéma. On mesure ce qu'elle recèle. Que les thèses fascisantes avaient déjà pénétré la substance française» (p. 10). C'est vraiment rendre un bien mauvais service à la problématique dont Marc Ferro a été – en France du moins – un des pionniers que de la réduire à redécouvrir ce qu'on savait depuis longtemps; rendre aussi un bien mauvais service à un chercheur qualifié que de le présenter comme enfonçant des portes ouvertes, alors qu'il en a entrebâillé quelques-unes qui étaient jusqu'ici solidement verrouillées.

7 JEAN A. GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris, Henri Veyrier, 1985. 206 p., photos.

8 On peut consulter également une publication plus spécialisée du même auteur: JEAN A. GILI, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni editore, 1981 (Studi cinematografici, 11).

explicitement idéologiques, dont on se souvient et qu'on a étudiés. Mais le film de «divertissement» a bien sûr lui aussi sa fonction idéologique, et l'auteur le montre bien. Dès le début de la guerre, et surtout dès le développement de la campagne d'Afrique, le film de propagande prend plus d'importance, et en même temps le film «non idéologique» évolue discrètement, puis de manière quasiment provocante, en sens inverse de la tradition officielle, qui voulait qu'on montrât une Italie gaie, heureuse et morale: le néo-réalisme se dessine déjà, et Luchino Visconti réalise son premier long métrage, *Ossessione* (1942), qui fait scandale. Et c'est là que l'histoire du cinéma éclaire, par l'étude des mentalités et celle des thèmes sous-jacents dans les préoccupations collectives, tout un pan de l'histoire, que la documentation traditionnelle des historiens ne pouvait que laisser dans l'ombre.

Nous avons déploré les difficultés que des chercheurs aussi qualifiés que Jean Gili ou François Garçon rencontrent lorsqu'ils veulent publier les résultats de leurs recherches. Nous devrions donc nous féliciter de voir qu'on peut tout de même éditer en France, et presque luxueusement, de simples travaux de séminaire de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales⁹. Joie vite tarie, hélas! Le titre (*Film et histoire*) est trompeur: trois des quinze articles concernant la télévision; une des contributions au moins, celle – d'une grande banalité d'ailleurs – qu'Annie Goldmann consacre à la mode récente du film d'opéra, est bien éloignée d'une problématique proprement historique (pp. 75–81). Les autres études sont dans l'ensemble de qualité fort médiocre, certaines même ne méritent qu'un silence charitable. L'image de la femme dans quelques films soviétiques récents (Françoise Navailh, pp. 155–161), les films d'entreprise (Gérard Leblanc, pp. 27–36), le *Satyricon* de Fellini (Olivier Curchod, pp. 53–64), fournissent pourtant la matière d'essais non privés d'intérêt, tout comme le problème de la temporalité dans *La nouvelle Babylone*, le célèbre film soviétique sur la Commune de Paris (Myriam Tsikounas, pp. 65–73); un autre film soviétique, *Alexandre Nevski*, est à l'honneur dans cette publication: Hélène Puiseux propose comme une grande découverte d'y voir une œuvre allusivement destinée à glorifier la politique de Staline (pp. 15–21), ce qui est d'autant moins contestable qu'il s'agit là d'une chose connue de tous, qui est même devenue l'exemple d'école du film «historique» dont les intentions idéologiques réelles sont en rapport étroit avec l'actualité.

Les deux meilleures contributions sont celles de deux spécialistes du cinéma de Vichy: François Garçon, qui publie (pp. 115–130) un fragment de sa thèse, à propos de trois films de fiction dans lesquels il distingue, à la différence du reste de la production française de 1940–1944, une «tentation fasciste», pour reprendre l'heureuse expression qu'il utilise dans son titre; et Jean-Pierre Bertin-Maghit, qui fait très utilement le point sur l'épuration dans le cinéma français à la Libération, et notamment sur le cas Clouzot (pp. 131–142). L'ouvrage paraît sous la direction de Marc Ferro, qui l'a fait précéder d'une présentation, à la lecture de laquelle on serait en droit d'attendre quelque chose de très substantiel et de très neuf. Mais cette prestigieuse signature ne suffit pas pour donner à l'ensemble la cohérence et la rigueur qui lui manquent fondamentalement.

Les publications allemandes se sont, jusqu'ici, concentrées essentiellement sur l'étude des films du Troisième Reich, à tel point qu'on se demande s'il n'y a pas là un certain manque de curiosité. Les deux ouvrages récents de JAN-CHRISTOPHER

⁹ *Film et histoire*, publié sous la direction de MARC FERRO. Paris, éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1984. 161 p., photos. (Collection «L'histoire et ses représentations»).

HORAK¹⁰ n'échappent pas à la règle, et pourtant ils abordent le problème sous un angle totalement différent, puisqu'ils concernent, non pas les artistes qui ont travaillé dans le cinéma nazi, mais bien ceux qui ont émigré aux Etats-Unis, pour ne pas travailler dans les studios allemands de la dictature, ou parce que leur passé politique ou leur origine juive leur interdisait toute activité en Allemagne. Au-delà de quelques destins individuels, dont certains sont célèbres (Fritz Lang, Robert Siodmak, Peter Lorre, Curt Courant, etc.), c'est toute l'attitude politique – ou apolitique – des grandes maisons de production hollywoodiennes, tous les rapports entre elles et l'Etat américain, tous les problèmes des communautés d'émigrés qui apparaissent, soit en filigrane, soit dans des chapitres particulièrement consacrés à certains de ces aspects du sujet. L'auteur a en outre étudié un certain nombre de films anti-nazis réalisés par des émigrés aux Etats-Unis, en les regroupant par catégories. Il ressort de cette étude que les choses n'étaient pas simples, pour des artistes récemment arrivés aux Etats-Unis: les réactions du public les ont souvent surpris, et les producteurs avaient d'autres préoccupations que la portée idéologique des films. La critique américaine, telle qu'on la découvre dans les citations qu'en fait Jan-Christopher Horak, révèle une fois de plus son incapacité à porter des jugements fondés sur une véritable analyse esthétique. Quant à l'impact de ce cinéma de dénonciation sur le public américain, il est évidemment difficile à tester; mais il n'est pas douteux que ces œuvres, et d'autres qui allaient dans le même sens, ont contribué pour une part non négligeable à éveiller, dans la conscience collective, le réflexe de rejet de la dictature nazie et la volonté de la combattre.

Le principal des deux ouvrages de Jan-Christopher Horak (*Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration*) est essentiellement consacré à l'histoire de la politique cinématographique américaine face au Troisième Reich et à l'analyse des films d'émigrés allemands. Il est pourvu d'une bibliographie extrêmement riche et de nombreuses notes, et donne, selon un schéma systématique, toute une série de renseignements sur les réalisateurs dont les films sont analysés du point de vue de leur contenu anti-nazi; cette démarche, très scolaire, a l'avantage de faciliter la consultation de l'ouvrage, mais l'inconvénient d'alourdir le texte, par souci de symétrie, de pages inutiles (comme une bio-filmographie de Fritz Lang, qu'on trouve dans n'importe quel dictionnaire). Il est vrai que l'auteur n'était pas dépendant de considérations d'éditions: il s'agit de la reproduction, sous forme de livre, d'un texte dactylographié, ce qui a permis de conserver toute la partie critique, mais ce qui impose des conditions de lecture assez désagréables. Le second ouvrage (*Fluchtpunkt Hollywood*), publié dans les mêmes conditions, reprend une partie des informations historiques de l'autre livre, mais est surtout un index des émigrants, célèbres ou obscurs; il a pratiquement valeur de dictionnaire, et mérite à ce titre d'être signalé aux chercheurs.

On le voit: Allemands et Français publient, bien ou mal, des travaux dont la consultation va être indispensable aux spécialistes des questions de propagande ou de mentalités. Il en va de même en Angleterre et ailleurs, pour ne rien dire des Etats-Unis, où la production est depuis longtemps très riche. C'est si vrai que les historiens spécialisés dans les recherches sur le cinéma et les autres médias ont éprouvé la nécessité de se regrouper. Sous l'impulsion des Anglo-Saxons et des Allemands, ils

10 JAN-CHRISTOPHER HORAK, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*. Münster, MAKS Publikationen, 1984. 473 p. Du même auteur, chez le même éditeur et à la même date, *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. 204 p.

ont constitué une association qui réunit actuellement des chercheurs de toute l'Europe (U.R.S.S. comprise) et de nombreux pays extra-européens: l'*International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education (IAMHIST)*, qui patronne la publication, depuis 1981, d'une revue, *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Oxford); nous ne saurions trop recommander aux historiens suisses intéressés par ces problèmes de suivre attentivement la parution bisannuelle de cette revue, qui contient, outre des articles sur des sujets conformes à sa vocation, d'utiles renseignements sur les publications récentes.

Qu'ils n'espèrent cependant pas y trouver la signature de chercheurs suisses! S'il se trouve en effet un citoyen suisse qui soit membre de la *IAMHIST*, l'auteur du présent article serait curieux de faire sa connaissance! Car la Suisse a, dans ce type de recherche, un retard qui prend des proportions très alarmantes. Elle sera bientôt le seul pays d'Europe à n'avoir ni structure de recherche ni structure d'enseignement dans le domaine du cinéma. De nombreux universitaires étrangers, cherchant en vain un collègue en Suisse à qui ils puissent s'adresser pour échanger des renseignements ou envoyer des étudiants, s'étonnent de cette carence. Des étudiants, dans les facultés de plusieurs universités helvétiques, souhaitent travailler sur le cinéma, et se risquent parfois à rédiger un mémoire de licence qui repose sur la problématique cinéma/histoire; mais, faute d'être guidés par des maîtres compétents, ils s'égarent souvent dans des sujets difficiles, et renoncent; certains travaux, pourtant, ont abouti à des résultats utiles, voire remarquables; mais ils sont restés inédits, et les auteurs n'ont pu poursuivre des recherches prometteuses, par manque de moyens, par manque d'appuis ou de conseils, et à cause des difficultés rencontrées pour accéder aux sources. Les rares travaux publiés l'ont été dans des conditions quasi confidentielles¹¹ ou à l'étranger¹².

Pendant ce temps, les difficultés de conservation s'accroissent en proportion de la richesse du matériel qui s'accumule dans les dépôts d'archives filmiques, et une documentation irremplaçable est menacée de destruction, faute d'une politique cohérente et scientifique visant à préserver cette partie méprisée du patrimoine national¹³. Lamentable situation, dont il serait trop facile de faire porter la responsabilité à l'Etat. Les coupables sont, au premier chef, les universités suisses, et tout spécialement leurs sections d'histoire. Lorsque, dans quelques décennies, il se trouvera un historiographe pour étudier cette absence d'intérêt envers tout un pan de l'histoire nationale, il lui sera aisé d'établir cette responsabilité.

Donnons-lui d'ores et déjà un argument. Une des sources fondamentales, pour des recherches telles que celles que nous souhaiterions voir se développer en Suisse,

11 Par exemple l'étude de BERNARD GASSER, *Ciné-Journal Suisse. Aperçu historique (1923-1945) et analyse de tous les numéros de 1945*, Lausanne, Travelling/Cinémathèque suisse, 1979, dont nous avons rendu compte dans le vol. 30 (1980) de la présente revue, aux pp. 280-281.

12 Notamment un «Magisterarbeit» présenté à l'*Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin*, qui contient de nombreux renseignements importants d'ordre politique: THOMAS PFISTER, *Der Schweizer Film während des Dritten Reiches. Filmpolitik und Spielfilmproduktion in der Schweiz von 1933 bis 1945*, Berlin, sans mention d'éditeur, 1982.

13 Sur les problèmes d'archivage et de conservation, voir l'exposé récent et précis de ROLAND COSANDEY, «Un film est un film. Historiographie du cinéma et conservation du film», dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 42, 1985, pp. 35-46; l'auteur nous paraît toutefois bien optimiste quant aux chances de conservation du patrimoine cinématographique suisse.

serait évidemment le *Ciné-Journal Suisse*, réalisé dès le 1^{er} août 1940 à l'instigation des autorités fédérales. Il existe quelques bribes d'analyse, dans divers mémoires de licence, dont un seul a fait jusqu'ici l'objet d'une publication discrète¹⁴. Or voici que paraît, dans la dernière livraison de *Historical Journal of Film, Radio and Television*, un article sur le *Ciné-Journal Suisse* entre 1940 et 1945 et son attitude à l'égard de la politique officielle de neutralité; l'auteur, qui a travaillé pour le *Ciné-Journal* durant les dernières années où celui-ci a été produit (soit jusqu'à 1975), enseigne actuellement en Australie¹⁵. On pourrait certes se réjouir de voir notre histoire nationale étudiée aux antipodes. Malheureusement l'article est loin de satisfaire le lecteur le plus indulgent. Il se fonde sur les seuls commentaires des bandes d'actualités, et néglige l'image. D'autre part il adopte implicitement l'hypothèse simpliste que la neutralité consiste à ne pas faire d'allusions explicites aux États voisins lorsque de telles mentions impliqueraient un jugement de valeur. Ainsi, l'intérêt politique principal du *Ciné-Journal*, qui exprime, par des images très visiblement inspirées stylistiquement du cinéma allemand, la volonté officielle de résistance face à l'Allemagne, n'est même pas évoqué. En revanche, l'auteur tire argument de ce que certaines circonstances ne sont pas explicitement définies: on n'explique, par exemple, pas pourquoi, et par la faute de qui, il y a des réfugiés qui, en été 1940, se présentent à la frontière franco-suisse (p. 23)! Quel spectateur, voyant ces images à quelques jours des événements, avait besoin de pareilles précisions? Détail sans doute, mais très révélateur d'une analyse qui néglige totalement la dimension proprement historique. L'auteur ignore visiblement des événements essentiels auxquels les actualités se réfèrent, ainsi que la bibliographie la plus élémentaire: aucun ouvrage sur l'histoire de la Suisse, même pas le livre classique d'Edgar Bonjour sur la neutralité, ne vient fournir le minimum de connaissances historiques générales sans lesquelles une étude spécialisée reste isolée de tout contexte, et ne peut donc offrir la moindre garantie de sérieux. Il n'en reste pas moins que cet article est publié dans une revue à diffusion internationale et à vocation spécifiquement historique, et qu'il a été préalablement soumis à un comité de rédaction composé d'historiens chevronnés (américains, anglais, français, hollandais, italiens, allemands, danois et canadiens), qui ne pouvaient évidemment pas juger sur pièces, ni consulter un correspondant suisse, pour les raisons déjà indiquées. Il va donc être, pour longtemps, le texte de référence sur une question importante. Combien faudra-t-il de temps pour qu'un historien spécialisé soit en mesure de reprendre le problème? On aimerait proposer une hypothèse optimiste, mais l'expérience n'y incite guère.

14 Cf. note 11.

15 PETER R. GERDES, «*Ciné-Journal Suisse* and Neutrality, 1940-1945», dans *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Oxford), 5, 1985, pp. 19-35. Peter Gerdes est actuellement «Associate Professor in Media Studies» à l'Université de New South Wales (School of Drama), Australie.